

# 絵画の語りにおける個と社会

——十九世紀後半のフランスを中心に——

久保光志

## 序

Individu の語が、「類」に対する「個体」としての、論理学的ないし生物学的な伝統的意味を離れ、現在のわれわれに親しい、「社会」と相關した「個人」という意味をもつようになる起源は、私見によればロックの社会契約の議論に源をもつものであるが、フランスでは、ルソーの『社会契約論』を契機として使用頻度が多くなる。社会契約の観念を背景に、「個体」が「個人」として「社会」との関係で捉えられるということは、それ以前は「自然」のなかに位置づけられた「個体」が、自然から離れ、「社会」のなかに「個人」として位置づけられるにいたったということの意味しているだろう。

そして、十九世紀は、周知のように、個人からなる社会が、産業革命以後の産業の発展に支えられて大きく発展して行く時代であり、それと共に人々の生活も大きく変わった時代であった。とくに第二帝政下のフランスにおいて、資本主義の発展と結びつき産業が飛躍的に拡大し、パリ自体も大きく変貌することになる。そして、そういう社会のなかでクールベ、マネ、印象派の画家たちも生きたのであり、彼らの絵画はそのような世界の一角を再現しているこ

となる。この生活世界の変化は、たんにバリのような都市に限られるものではなく、第二帝政の時期に張り巡らされた鉄道網によって、地方も都市の経済網に組み込まれていくことになるとともに、「社会」と対立していたはずの「自然」も「行楽地」や「保養地」として「社会」化されていくのである。

ところで、藝術の領域で、「社会」における「個人」の成立に対応するのが、「藝術家」の観念であり、藝術家の「個性」とそれがもつ「独創性」、「創造性」の観念は十九世紀の藝術観の前提を形作るものといえることができる。<sup>(1)</sup>しかし、上記のような産業化による社会の発展に対応して、藝術も変化を被ることになり、またそれとともに、社会における藝術的「個性」のあり方自体も違った形で把握されざるをえなくなるであろう。このような「個人」としての藝術家と社会との関係を、十九世紀後半のフランスにおける美術の「語り」を通して考察しようというのが本論の課題であるが、論述を通して、変化した社会的「現実」に対応した藝術を追求することのうちに前提されていた「個」と「社会」の「予定調和」が最終的に維持できなくなり、世紀末において、その矛盾対立が明らかになってくることが示されるであろう。

## 第一章 社会の変化と絵画の新たな語り

十九世紀中葉以降の大きな社会変動のなかで、美術がいかなる形で変化すべきであるか、あるいは、変化せざるをえないかについて、明確な見通しを提出した批評家としてカスタンヤリ (Jules-Antoine Castagnary, 一八三〇—一八八) を挙げることができる。五五年には初めてのパリ万博が開催され、新しい社会の動きを象徴する催しとなった。その際、サロンも拡大した形で開かれたが、それにつづく五七年のサロン評に、彼は「一八五七年のサロンの哲学」と題する序文をつけ加え、そのなかで、この五七年のサロンは、五五年より明らかな形で「時代の精神の傾向」を際

立たせていると述べる。それはなにかと言うと、宗教画と歴史画の退潮と風俗画の台頭である。歴史画はまだ、ある一定の場所を占めているとはいえず、それは現代の政治上の出来事から直接、材を取るものが多く、本来の歴史画とは異質な領域に入りこんでいる。そして、それに代わり、多数の作品は風俗画である。「室内場面、風景、肖像。ほとんど展覧会の全体がそこにある」。「英雄的、神的側面」に代わって「人間的側面」が支配的となり、イーゼル画が大画面に、多数の新たな未知の名前が古い名前に取って代わっているのである。<sup>(2)</sup>

それでは、このような事態が生まれた理由はなんであろうか。カスタニャリによれば、藝術は自然の「模写、再現」ではなく、藝術家の側に存する美の観念の物質化であり、「外的世界によって刺激された人間的な私の表現」である。しかし、彼によれば、だからといって、藝術は社会における「その他の人間の表れ」から孤立したものではなく、「人類の一般的な運動に結びつけられ、そこから引き離すことはできない」。藝術を「個性の表現」とする解釈はロマン主義的な「美学」に由来すると考えられるが、カスタニャリはそれを社会から自立したものと捉えるのではなく、社会とその展開のなかに位置づけようとする。<sup>(3)</sup> 藝術の歩みはまた、人間精神の「進歩」と歩みをともしるのである。人類の歴史は宗教と戦争の段階を経過して「個人主義」の段階へと進んだのであった。そして、神の時代と英雄の時代には「個人の抑圧」を伴う「暴力的で人為的な統一」が支配していたが、「人間が大きくなることによって、これらの恐るべき壁を破裂させ、個人主義がすべての割れ目から漏れてきた」。したがって、この「個人主義」の時代には、歴史の歩みに対応して、美術においては、「宗教画」と「歴史画あるいは英雄画」は力を失うことになり、「今日ではほとんど完全と言えるそれらの破棄は、個人主義に関わる風俗画、風景画、肖像画の絶対的な支配へと導かれる」のである。<sup>(4)</sup> 「神の静かで晴れやかな形、叙事詩的情念のもつ激しいイメージ」は「もはや私を取りまく社会の眼から見ると作りもの、約束事に過ぎない」。そこで、神と英雄が去ったとすれば、藝術家に残るものと言え、それは「人間と自

然、つまり、存在するすべて」ということになる。このようにして、伝統的な「宗教画」と「歴史画」はもはや時代に即さないものとなり、いわば「作りもの」、「虚偽」と見なされ、排除されることになる。そして、それに代わって、藝術家が作品に表わすべきものは、人間とそれを取りまく自然となる。「そこにすべての真実があり、そこにすべての詩がある」。このようにして、社会の発展に即した「人間」中心の時代にあつて、「真実」の藝術は藝術家自身の生きる社会の生活のなかに求められることになる。五七年のサロンにおける「風俗画」の支配はこのことを端的に示ものであるとともに、「美術のすべての未来」はそこに求められなければならないのである。<sup>(6)</sup>

カスタニャリは一方で、宗教画や歴史画に反対して、時代に即した、周囲の「人間と自然」から題材を取り取ること強調するが、その背後には「実証主義」的な思想があることを推測できるであろう。他方、彼は藝術を「個性の表現」と考えることによってその「主観的」側面をも強調している。そうであるならば、この「個性」という「主観的」側面と「人間と自然」という「客観」的側面の関係をいかに考えるかが問題となるだろう。もし絵画が「現実」を志向し、それを表現するとすれば、そのどこにおいて「個性」が介入してくるかということである。

六三年はかの「落選者展」の年であるが、この年のサロン評では、彼は新たな美術の動向を「自然主義者(naturalists)」の語でもって特徴づけ、それを「古典派」、「ロマン派」と対比して論じている。彼の見るところ、ロマン派はすでに生命を失っており、古典派も当然そうであるべきであるが、権威に支えられることによって、いまだ勢力を保っているという状況である。彼によれば、この三つの「流派」は「自然」を出発点にしている点では共通であるのであるが、「古典派」にとつて「現実」は恐れを抱かせるものであり、「純化し理想化するという口実のもと、古典派は自然を弱め、変形する」。古典派は現実を避け、「古代とルネッサンスの範例」に従つて、現実を修正し、現実から離れることになる。「ロマン派」はこれに対し、現実を怖れないが、「想像力の気まぐれに従つて自然を歪めることに

より、自然を逃れる」ことになる。これに対し、「自然主義派」というと、これは「藝術は、生のすべての様態とすべての程度における生(生の)の表現だと主張し、その唯一の目標は、自然を最大限の力と強度にもたらしながら、自然を再現することだと主張する。それは科学と均衡を保った真実である」<sup>(6)</sup>。彼の見るところ、「自然主義」は自然を「最大限の力と強度」にもたらしとしても、それは決して自然を歪めるのではなく、まさにその本来の姿を表現し、この点において、古典派やロマン派とは違い、自然主義は「科学」に対応する「真実」を表わすものであるということであろう。カスタニャリはロマン派に対し、「無反省の個人主義」という語を投げつけているが、そうであるとする、彼の考える「個人主義」は現実を歪めることなく、科学の発展に従ったこの現実の世界に即することを意味するはずである。しかし、科学における「客観的」な自然と絵画が再現する「個性的」な自然との間にはいかなる形で「均衡」がありうるのだろうか。「古典派」、「ロマン派」と対比すれば、確かに彼の言う「自然主義」に、現実に即した「個性的」な藝術表現を見ることは可能であると思われるが、そのような対比を離れて「自然主義」をそれ自体として考察するとき、そこにおける「主観」と「客観」の問いが理論的に生ずることは避けえないと思われる。そして、この問いに対する態度の曖昧さがこれ以後、レアリスムの立場に立つ絵画の語りを受けつがれて行き、また、そこに問題が生ずることになるのである。

ともかく、カスタニャリはつぎのように述べている。「自然主義派は人間と自然の分裂した関係を再確立する。この派がすでに非常に粗野な力をもって解釈している田園の生活と、この派にすばらしい勝利を留保している都市の生活との二重の試みによって、この派は目に見える世界のあらゆる形式を包括しようとする」<sup>(7)</sup>。「田園の生活」ということで、おそらく、バルビゾン派の画家を始めとした風景画家たちのことが念頭におかれているのであろう。そして、来るべき「主題」として、彼は「都市の生活」を挙げており、ある意味で言えばこれは、産業の発展に伴って都市が発

展するとともに、自然自体が社会化され、都市化するという当時の状況を反映していると見ることができよう。

## 第二章 クールベとマネ

カスタニャリの見解は、それ以降の美術の展開を予知する先駆的な意義をもっていたと言えるが、「レアリスム」はそれ以前にクールベと結びついて周知のものとなっていた。若きクールベはいわゆるボヘミアンの生活を送っていたが、そのような状況のなかでの若い藝術家たちの議論のなかから「レアリスム」の語が誕生したのである。彼は四十年代の末から農民や労働者を描いた作品を制作するようになるが、そのうちには、巨大な画面に故郷の田舎町の市民の葬式を描いて物議を醸した、有名な『オルナンの埋葬』（一八四九）がある。そして、当時、クールベの親友であり、文学上の「レアリスム」の主唱者となるシャンフルーリは、『オルナンの埋葬』を弁護した五〇年の文章においてすでに「レアリスム」の語を使用している。この絵は「歴史画のように大きいが、作者はひるまず田舎じみてブラシをかけた衣裳を着た現代の市民 (la bourgeoisie moderne) を全身像で描いている」のであり、「クールベ氏は絵画はわれわれが着ている衣裳について将来の世紀の人々を欺いてはならないことを理解した」。すなわち、これは田舎の市民の集う「地縁的場面 (scènes domestiques)」を粉飾することなく、現実在即して描いた新たな「歴史画」なのである。ここで語られているのは、「歴史画」と「風俗画」の差異が消える、いなむしろ、「歴史画」のジャンルが退き、価値の低さを含意して伝統的に「風俗画」と称されてきたジャンルがこれに取って代わる事態であろう。そして、シャンフルーリは「批評家たちは今日より、美術におけるレアリスムに賛成して闘うか、反対して闘うかの準備をすることができる」と言う。<sup>(8)</sup>このようにして、『オルナンの埋葬』に体现され、クールベがこの時期、目指していた方向が「レアリスム」の名で呼ばれるのである。

クールベ自身、五五年の万博の際の個展に「レアリスム」の宣言文を発表する。彼は、そこで、自分は「レアリスト」と呼ばれたが、称号は「物事の正しい観念」を与えるものでないと断った上で、彼の藝術の目指すところを簡潔にづぎのように述べる。「私の時期(époque)の風俗、観念、様相を、私の捉え方(appréciation)に従って「絵に」翻訳することができること、一人の画家であるばかりではなく、一人の人間でもあること、一言で言えば、生きた藝術(de l'art vivant)を作ること、これが私の目標である」<sup>(9)</sup>。このように、クールベにおいても、あるべき絵画の方向はまさに、自分が生きる同時代の世界を再現することである。しかも、それは、画家の個人としての「人間」を離れることなく、個々人の「捉え方」に従って再現されるべきものであった。したがって、絵画は画家の「人間」に根ざして「個性的」であるはずであるが、この「個性」を産み出すと思われる「捉え方」ということについては、それ以上の説明はなく、一見自明のように見えて、やはり曖昧であると言えよう。クールベは後に、ある雑誌に公表された書簡のなかでづぎのように述べている。「藝術はまったく個人的である」から、藝術は教えられない、それは「各人の靈感と伝統にもとづく各人の研究から結果する才能」に他ならず、藝術家はこの才能を自分が生きる時期の観念と事物に適用するということになる。絵画は「藝術家にとって見ることであり、触れることができる対象の再現のうちにしか成り立ちえない」のであるから、「いかなる時代もそれに固有の藝術家、つまりその時代のうちで生きた藝術家という意味だが、そういう藝術家によってしか再現されえない」のであり、「歴史的美術は本質的に同時代的」でなければならない。このような見解からすれば、伝統的な「歴史画」は絵画の本質を外れたものとして、その死が宣告され、いわば「風俗画」こそ新たな「歴史画」として賞揚されることになる<sup>(10)</sup>。そこで、クールベは、「想像力」は「現実存在する事物のもっとも完全な表現を発見できるところにあるのであって、この事物自体を想定したり、創造したりするところにはない」と主張する<sup>(11)</sup>。従来、新たなものを創造する能力と見なされた想像力が、ここでは現実に奉仕し、現実のより完

全な表現を見出す手段、すなわち、「模倣」のための手段に成り下がっていると言うことができるが、しかしまた、画家の「個性」が成り立つとすれば、クールベの言うこの想像力のうちにこそ求められなければならないはずである。<sup>(12)</sup>このようにして、クールベにおいて、一方で絵画が同時代を再現する「風俗画」へと限定されるとともに、藝術家の「個性」はこの「再現」という枠のなかに組み込まれて捉えらるることになる。しかし、絵画が「目に見える」事物に即するものであり、それを理想化したり、変形したりするのではないとすれば、その「完全な表現」とは一体、いかなることを意味するのであろうか。やはり、その点が曖昧と言わざるをえないであろう。

ともあれ、クールベにおいて、絵画が「社会」というものに焦点を合わせてきていることは明確に認めることができる。もちろん、クールベの藝術はたんに「風俗画」に限定されるものではないが、このようなクールベの思想は彼のブルードンに対する共鳴にも見られるように、政治的な関心とも結びついているとも考えられる。しかし、より広い視野で見れば、「社会」が時代にとって重みを増してきたことを意味しているとも言えよう。しかし、クールベの主題が故郷の田舎の市民であったり、農民や労働者であったりするのに対して、同じく同時代の「風俗画」を描いたマネの場合は、パリあるいはその近郊の行楽地の市民であった。パリの町自体が変貌しつつあり、そのなかで人々の生活自体も変化する、その変化のなかにある市民が、それに応じた斬新な手法で、マネの絵のなかに捉えられていると言うことができる。そのマネは、クールベの先例に倣い、六七年の万博に、自らの負担でパビリオンを建て、個展を開く。そのカタログなかで、彼は個展の動機を説明して、つぎのように述べている。<sup>(13)</sup>デビュー（一八一年）のときに評価を得て以降、彼はサロンの審査で何度も拒否されたので、「藝術の企てが闘いであるとすれば、少なくとも同等の武器で戦う、すなわち、自分の作ったものを同じく展示する必要がある」という結論に至った。それでは、彼の作品がサロンの審査を通らない理由はなにかと言えば、自分は「抗議する（Protesten）」気持などはまったくなく



のに、そのよう見えることであると彼は言い、ではそれがどこから来るかといえば、彼自身は「彼の印象を表現しようとは思っていないのであるのに、作品にそれらが抗議に似させるような性格を与えるのは誠実さの結果なのである」と主張する。彼からすれば、彼はただ自己の「印象」をなんら偽ることなく、「誠実」に表現しただけであって、そこに責められるものはないことになる。ところが、逆に、彼の作品に抗議が浴びせられるとすれば、それは、伝統的な定式が根を張っていることにその理由があるのである。「なぜなら、絵画の形や手段や見え方についての伝統的な教えがあり、そのような原理のなかで育てられた人たちはそれらと別のものを認めないからである。彼らは素朴な寛容をそこから汲み出す。彼らの定式のほかにはなんにも価値がありえず、彼らは批評家になるばかりでなく、敵対者、能動的な敵対者になるのである」。このようにして、サロンの審査員は彼の絵に落選の印を押し、反抗者として排除することになる。そこで、直接公衆に絵を示し、訴えることが必要になる。人々の目を絵に触れさせることで、慣習に反した見慣れないものに慣れさせることによってこそ、正当な評価が獲得できるであろう。「展示することは緊急の問題であり、藝術家にとって不可欠の条件である。なぜなら、人を驚かせ、こう言ってよければ、ショックを与えるものに慣れ親しむのはいくらか静観したあとで起こることだからである。少しずつとはそれを理解し認めるようになる」。このようにして、彼は個展を開くことの正当性を訴えるのであるが、ここで彼の絵の新しいさの評価を妨げている最大要因として、「伝統的な教え」による慣用的な「定式」を彼は際立たせている。この「定式」がサロンの審査を支配し、彼の絵を排除させているものであり、その大本として控えているのが美術アカデミーということになるであろう。ここに、アカデミー、サロンを支配する古い、慣用の「定式」と新しい「誠実」さにもとづく絵画という対立の成立を見ることができるとともに、この図式においては、そこに関わる人間の意図とは別に「抗議」の関係が産み出され、古い流派は美術の進歩を妨げる阻害要因と見なされることになるのである。ここには、彼の絵をめぐっ

て、いわば「アヴァン・ギャルド」的な状況が産み出されていることがマネ自身によって認められていると言えよう。ひいてはまた、このようにして生まれた対立図式が、これ以降の「近代絵画」の歴史の見方を導いていくことにもなるのである。

こうして、マネの（意図せざる？）「アヴァン・ギャルド」的な意識を支えるものは「誠実さ」の意識ということになるであろう。マネは古い「定式」に囚われことなく、自らの「印象」を誠実に表現しようとしたにすぎないとしても、「誠実さ」の観点から見たとき、伝統的「定式」は誠実さを欠いたもの、すなわち、真実ではないものという含意をもたざるえなくなるであろう。それでは、マネの絵の「誠実さ」の真実を支えているものはなにかと言えば、それは「誠実さ」の対象たる「印象」ということに帰着するであろう。マネは「印象」という語で抽象的に語っているが、この「印象」はもちろん、それに関わる外的対象を含意している。マネの「印象」が関わる外界というものを具体的に考えると、それは当然、彼が生きた第二帝政時代のパリ市民の「風俗」ということになる。そして、この「近代」のパリの「印象」を画面に「誠実」に定着しようとする姿勢のうちに、また彼の「個性」もまた成立する。そうすることによって、「彼は単に自分自身であり、別人ではないことを求めたのである」と彼は言う。このようなマネの姿勢はレアリスムの伝統を受けついだものと見るができるが、彼の親友であったブルーストの後年の回想にもつぎのようなマネの言葉が記録されている。「歴史画家というのは、マネに言わせれば、藝術家にたいするもっともひどい侮辱だった。／彼は、モデルや衣裳やマネキンやアクセサリーとともに閉じこもり、死んだ絵を作る画家たちに対して最高の軽蔑の念を表明していた。外には描くべきこれほど多くのものがあるというのにと彼は言っていた」。「真実は一つしかない。見るものを一挙に描くことだ。それがうまくいけば成功だ。うまくいかなければ、やり直す。これ以外ではたらめだ」<sup>(13)</sup>。マネは、クールベ同様、歴史画の構成を拒否し、生きた外界に目を向けたのであり、その周囲の光

に目をこらしたとき、マネ独特の中間色を欠いた技法も発見されたと言わねばであらう。この「誠実さ」によって、伝統的な「規範」を離れ、藝術家は直接、自らの生きる社会に向き合うことになる。しかしまた、この社会は第二帝政の資本主義の発展のなかにある社会であり、美術に関して言えば、次第に画商システムが公的な制度に取って代わろうとする社会でもあった。その意味で言えば、藝術家の「誠実さ」は逆説的に、資本主義的な「市場」に支えられていると言ふこともできよう。

ところで、このように一般には理解されなかった彼の美術の弁護に敢然と乗り出したのが、当時、美術批評に手を染めていた小説家のゾラである。彼は、六六年のサロンでマネのあの『笛吹』と『悲劇役者』が落選し、公衆に嘲笑されたことを頭において、サロンの審査会の批判を展開し、ついで公衆の無理解に対してはつぎのように言う。公衆にとって、藝術作品は「甘美なもの」であり、「群衆は一枚の絵に彼らの喉か心を捉える主題を見、藝術家に涙か笑いのほかは要求しない」。ここでゾラは、大衆のいわば感傷的、通俗的な鑑賞を批判し、このような趣味がマネの絵に対して嘲笑を招いたものであることを指摘する。それでは、マネの絵を正当に評価する見方はなにかということになるが、これにゾラはつぎのように答える。「私にとって――望むらくは、多くの人にとって――藝術作品は、これとは逆に、人格性(personnalité)、個性(individualité)である」。藝術家の側からこれを言えば、「それは自分自身、身心とも投げ出すことであり、それは力強い個別の精神、自然を彼の手に大きくつかみ取り、それを彼が見たままに、まっすぐわれわれの前に据えるような本性を高らかに肯うことである」。「個性」は小手先の技で感傷的な主題を描く画家にあるのではなく、自分の眼で見た自然を力強く再現できるマネのような画家の作品にこそ認められるべきものである。「ここには、彼の本性に従い、真実を熱意をもって探求し、自己をそっくり与え、われわれのいかなる卑劣さももっていない誠実な藝術家しかない」<sup>(14)</sup>。こうして、マネ自身の言葉に対応する形で、ここでも藝術家の「誠実さ」が主張され

ており、ゾラによって、この「誠実さ」こそ画家が自らの「個性」に立脚することを可能にするものと見なされていると言えよう。マネはまさにこのような「個性」を体現した画家であり、「私はマネ氏を留保なしで称賛する最初の人であると思われる」とゾラは言う。<sup>(15)</sup> 彼はこの六六年のサロン評を敷衍する形で、翌年マネの個展を支援すべく『エドゥアール・マネ、伝記的、批評的研究』と題する冊子を出版する。そのなかでも、このマネの「誠実さ」について、こう述べている。「巨匠を模倣し、彼のとは違う個性を通して見られた自然を描く」ことはなにもならないと感じ、マネは「自然を他人の作品や見解のなかに眺めるのではなく、自然をあるがままに見ることを試みることしか彼には残っていないことを理解した」のであった。ゾラによれば、偉大な藝術家はわれわれに「自然の新たなで個性的 (personnel) な翻訳」を与えるのであるが、「ここでは、現実が固定要素であり、異なった氣質が創造要素であり、作品に異なった性格を賦与するのである」。<sup>(16)</sup> したがって、ゾラにとって、個性は、自然を捉え、表現する藝術家の「氣質」に最終的にもとめられる。しかし、この「個性」は、古典主義やロマン主義のように、自然を修正したり、作り替えることを意味するわけではなく、あくまで現実の真に即したものでなければならぬ。「もはや、絶対美の探求が問題なのではない。藝術家は歴史も魂も描かない。構成と呼ばれるものは彼には存在しない」のである。したがって、ここではやはり、「個性」は「再現」の枠のなかで考えられていると言える。そうであるとする、ここで、自然の「真実」と「氣質」の關係が問われなければならないであろう。真実と個性はどのように折り合うのであろうか。もし真実を究極にまで推し進めるならば、それはむしろ「無個性」の客観性に至るのではないか。逆に、個性を強調して行く自然の真実からは離れて行くことになるのではないか。このような問いは『実験小説論』に見られる彼の小説論自体にもあてはまるのであるが、ここでもゾラはこのような問いを立てることなく、マネの自然への忠実さを強調する。彼はわれわれの時代が産み出した「子供」であり、「分析家としての画家」なのであって、「科学」が「堅固な基礎」

を与え、「事実の正確な観察」へと導くのである。<sup>(17)</sup>

### 第三章 伝統的「美学」とレアリスムの「美学」

これまで、レアリスムの思想を背景に、「自然」への「誠実さ」が唱えられ、この見地から伝統的な絵画は「虚偽」として攻撃されたことを見たわけであるが、それでは逆に、伝統的な側からしたとき、この「レアリスム」的な絵画はどのようなものとして映るのであろうか。この章では、フロマンタンの議論とそれに対する反論を取り上げて検討することにした。

フロマンタンはサロンの審査員でもあったが、彼は第一回印象派展の翌年にあたる七五年、オランダ、ベルギーに絵画行脚の旅に出る。この旅の成果が著名な『昔日の巨匠たち』（一八七六年）に結実する。この書のなかのフランスの風景画を論じたくだりで、彼は「外光」による風景画に対して批判を行っている。「外光」はバルビゾン派から印象派へと発展していった描き方であり、この批判には当然、印象派の画家たちが含まれていると考えられよう。彼の見解によれば、「外光（*plein air*）、散光、真の太陽、こうしたものが、今日、絵画、それもすべての分野の絵画において、これまでそれらに認められたことがないほど重要性をもつようになったが、率直に言って、これほど重視するにはあたらぬものなのである」。このような批判の背景には、当然、「外光派」の画家たちのものとは異なる彼の「美学」が存在することになる。「想像力の幻想のすべて、神秘が絵画の魅力の一つであった時代に、バレットの神秘と呼ばれたものが、絶対の真実、そのままの真実に対する愛に席を譲った」。彼からすれば「外光派」はありのままの「絶対の真実」に仕えるものであり、このことの結果として、そこでは以前の絵画を特徴づけていた「想像力」、「神秘」が解消し、あるものと言え生の「真実」ということになる。ここで「独創性」の語を使うとするならば、過去の藝術の

基準であった「独創性」という基準が解消し、たんなる「自然」への忠実という基準がとって代わったということになるであろう。それではなぜ「自然」への忠実が評価に値しないかというと、それは「個性」の介入しない「機械的な作業に過ぎないからであり、フロマンタンはここに「写真」の影響を見ている。「物体の見かけ (apparences) に関しては写真が、光の効果については写真による研究が、われわれの見方、感じ方、そして描き方を、大幅に変えてしまった。今のところ、絵画は、明るさ、鮮明さ、明白さ、生々しさがまだ十分ではないというほどだ。存在するものの機械的再現が、今日では、経験と知識の最高の到達点となり、才能は正確さや精密さや模倣力を道具と競うことにあるかのである。感受性という個性の介入はなんであれ、よけいもの扱いである」。このようにして、藝術家の「独創性」を形作る「想像力」、「個性」などは、もはや藝術において意味をもたないものとなる、いなむしろ、それは藝術にとって「虚偽」のものとなるのである。「精神が想像したものは、作りものと見做され、作りもの——私は約束事と言いたい——はすべて、そもそも約束事としてしか存在しえない藝術「絵画」から追放される」。このようにしてフロマンタンは、新しい世代にとって、自らが「旧弊派 (vieux jeu)」になってしまったことを認め、つぎのように嘆いてみせる。「主題の選択もデッサンも色彩も、すべてこの非個性的なものの見方、描き方に協力している。こうしてわれわれは昔の習慣からすっかり遠ざかってしまった。私が昔というのは四十年ほど前のことだが、当時はロマン派の画家たちが暗褐色のビチュームをなみなみと使うのが習わしで、ビチュームは理想の表現を助ける色彩と考えられていたのである」<sup>(18)</sup>。このようにして、古典主義的であろうと、ロマン主義的であろうと「理想」は「現実」に道を譲って退位してしまつたのである。そしてまた、この「美学」の転換は技法の転換と表裏の關係にある。「色彩は暗かったのが明るくなり、黒かったのが白くなった、奥行きをもっていたものが表面に置かれ、なめらかであったのが固くなった、油絵の具の絵 マティエール 肌が艶のないものになり、明暗対比が失われ、日本の版画のようになった。これだけ見れば、いまで

は精神の活動する場(milieu)が代わってしまい、アトリエの扉は街路の白昼光に向かって開かれたということを理解するに充分だろう<sup>(19)</sup>。このようにして、フランスの風景画の大勢は、フロマンタンの見るところ、間違った方向にあり、彼が求める風景画の将来はこれとは違った方向に求められるのである。

このように、「個性」と「想像力」の観点から、自然主義的な「外光派」に批判を加えたフロマンタンに対して、逆に印象派を支持する側からすぐに批判の声が挙がる。レアリスムの作家であるデュランティは、七六年の第二回印象派展に際し『新絵画』を著してそれを弁護したが、その冒頭にいま見たフロマンタンのくだりを引き、つぎのように切り返す。フロマンタンが「われわれの同時代人の服装、顔立ち、習慣を再現する忠実さを平凡さのしるしと考える」とすれば、それでは「誰の服装、顔立ち、習慣を再現しよう」と骨折っているのか。「同時代のアラブ人、のそれではないか」。これは、フロマンタンがアフリカ旅行のスケッチをもとにオリエントの風俗を描き続けたことを揶揄しているのであるが、デュランティはさらにギュスターヴ・モローも俎上に上げ、<sup>(20)</sup>「彼らはそこにすべての手法を混ぜ合わせ」、それに「考古学の研究」の成果でアクセントをつけただけであるとする。そこで、「非個性的」な藝術ということが言えるとするならば、それは「画家で作家」であるフロマンタンが言うところのものではなく、まさにフロマンタン自身なのである。「すべての約束事がそこで出会っているのはそのとおりであるが、人間に属するものの、その個性(individualité)その精神のすべてが欠けている」。デュランティから見たとき、すでに独創性の源たる「個性」が求められるのは、自分を取りまく現代の世界から離れた世界を伝統的な手法でもって描くことではなく、この現代生活の息吹に触れることから生ずる。「彼らは、偉大な藝術家、賢明な精神が古代の事物を照らし出したのは現代生活(vie contemporaine)の熱気からであることを知らない」のである。<sup>(21)</sup>問題はだから、古代、現代の対立ではなく、「年老いた絵画と若い絵画」の間にあるのであり、印象派の「観念」は「美術学校とアカデミーにしか対立者をも



たない」のである。このようにして、「年老いた絵画」を代表するアカデミーと美術学校に対する対立図式が明確に引かれ、この「若い絵画」の起源がクールベからコロ、マネと辿られ、印象派はその正統的な発展の大成として系譜づけられることになる。この系譜にデュランティがアングルを入れているのは一見奇妙であるが、これはデュランティが印象派のドガ的方向をとりわけ支持していたということを考えると了解されるであろう。ともかく、印象派はなによりも「アトリエと一般の生活を分離する仕切を取り除き」、画家を「人間たちの間に、世界のなかに」連れ戻そうとしたのであり、この意味で「アトリエの扉を街路の白昼光に向かつて」開くことを目指したのであった。<sup>(22)</sup>

このようにして、フロマンタンから見れば「個性」の介入しない「機械的」再現となるものが、デュランティにとっては絵画における「個性」の源であるとともに、それに生命を与えるものであった。逆に、フロマンタンにとって「個性」の保証であったものが、デュランティの目には、絵画に生命を与えるべき「現実」との関係を阻害する、打ち壊すべき悪しき伝統と映ったのであった。このようにして、伝統の流れを汲む絵画は、そのロマン主義的な方向も含めて、レアリスム的な立場から否定され、新たな「伝統」の系譜が形成されることになるのである。このような「新絵画」の技法は、しかし、伝統的立場から見ると、「機械的」な「模倣」に過ぎないものであり、「創造」の段階の手前にとどまるものであった。ここにはいわば、二つの「世界観」の相克といった事態が生じているとも言える。しかし、「新絵画」が、伝統的な絵画の「約束事」の拘束、先入見に対し、自らの誠実なあるがままを見る「視覚」を配置するかぎり、それは伝統の拘束を離れた自由な「個性」というものを主張できるとしても、そのような対立関係を離れて、それが支えとする「視覚」自体を問題とするならば、やはりその「視覚」がいかなる仕方でも「个性的」でありうるかという問いは依然として残っていると言わなければならないだろう。この点が明確でなければ、フロマンタンの批判に積極的な形で答えたとは言えないのではないだろうか。マネはすでに「印象」について語っていたが、この



語は「印象派」という名称で美術史に定着することになる。そうであるとすれば、「印象派」的な方向において、たんなる「模倣」を超えた「個性」が問題になるとすれば、それはこの「印象」という語の意味の理解に関わってくると言えよう。

#### 第四章 「印象」と「印象派」

ブルーストの記す、マネと彼の師であったクチュールとの論争は、マネにとって「印象」を誠実に表現することがどのように伝統的な画法に抵触するに至ったかの事情をよく示している。マネはクチュールの肖像画を、「中間色(demi-teintes)が過剰で、絵の色彩が彼にはくすんでいるように見える」と言って批判し、「光はそれを表現するのに、ただ一つの色調で十分なほどの統一性で示されるのであり、また光のもつ生気を弱めるばかりでなく、ヴァルールを置くことが大事な影の色合いをも柔らげてしまうところの目に見えないものを積み重ねるより、粗野に見えるとしても、光から影へ不意に移行するほうが、彼には好ましい」と主張した<sup>(23)</sup>。このようにして、伝統的な立場から言えばそこにこそ画家の「個性」と「想像力」が認められるはずであった従来の明暗法は否定され、あざやかな色彩のタッチが並置される「印象派」的な画法への道が切り開かれることになるのであるが、これはまた「スケッチ」<sup>(24)</sup>的で、絵を「未完成」のまま残すものとして、鋭い批判的になったものであった。しかし、「スケッチ」的な画法というについで言えば、それはすでにコローやバルビゾン派に対して批判がなされたものであり、マネも歴史的に見ればそのような流れにつながるものである。ボードレールはコローに対するこのような非難、すなわち、コローは描き方を知らず、「仕上げ(exécution)」に欠陥があるという非難に対し、「出来あがった(fait)作品」と「仕上げられた(fini)作品」とを区別することによって、コローを正当化しようし、コローの「才氣にあふれ、重みをもち、しかるべきところ

ろに置かれたタッチ」について触れている。しかし、「公衆の目は、ぴかぴかした、こぎれいで、念入りに磨き上げた作品に慣れてしまったので、彼はいつも同じ非難を受けるのである。」<sup>(25)</sup>「伝統的な基準から言えば、タッチの跡を残すような絵は「仕上げ」の段階に達していない「スケッチ」の段階に位置づけられるものであった。そして、この「仕上げ」に対する趣味から解放され、タッチの後を残していたとしても、その作品を「出来上がった」ものと見做すことができるようになり、絵画の見方が転換するとき、それはまた「印象」の勝利が実現したことを意味するであろう。<sup>(26)</sup>

「印象派(impressionistes)」の語が生まれたきっかけはよく知られているように、七四年のいわゆる第一回「印象派展」に出品されたモネの『印象、日の出』に由来する。ルイ・ルロワがこの展覧会の嘲弄的な批評記事を「印象主義者の展覧会」と題したことから、この名称が流布するようになったのである。<sup>(27)</sup>したがって、当初から、いわゆる「印象派」の人々がこの名称を名乗ったわけでもないし、ある特定の統一的な藝術上のプログラムを掲げてこの展覧会に藝術家たちが結集したわけでもないのであるが、

「印象派」の語はこれ以後、この展覧会に見られる新しい傾向の画家たちを指す名称として定着してゆく。もちろん、「印象」の語はむしろ、藝術に適用された用語としては、十九世紀にはさして奇異な語とは言えないのであるが、<sup>(28)</sup>定式に支配された伝統的な絵画に対し、藝術家の目が捉えた外界の「現実」に「印象」が直接関係づけられることによって、それが藝術家の「独創性」の根拠となるとともに、その生き生きとした「印象」を作品に定着し、観客に伝達を可能にする独特の技法が「印象派」という呼称に結晶したのだと言うことができよう。そして、これはまた、マネについても妥当すると言えるのであるから、プルーストがこの語を本来マネのものと主張することにも理由があると言える。彼は「印象主義」の語はモネの絵から生まれたのではなく、彼とマネの一八五八年の会話から生まれたのだと主張し、つぎのようなマネの言葉を引用している。「藝術家は自発主義の人(spontaniste)でなければならぬ。こ

れが正しい用語だ。けれども、自発性をもつためには、自分の技の主人にならなければならない。経験したものを翻訳しなければならぬが、いわば瞬間的に翻訳しなければならない。「人間性の精神」、「現代 (contemporanéité) の精神」を欠いたものは「無」である。<sup>(29)</sup> プルーストは、この「現代の精神」に満ちた生きた「印象」の「自発性」をそのまま画面に定着するこの技の「自発性」にこそ「印象主義」の核心があり、それがマネに始まると考えていると思われる。そして、その生きた「印象」の「自発性」を画面に定着する技こそが、タッチの後があらわなスケッチ的描法であるであらう。

そして、このような画面にわれわれは画家それぞれの「個性」を認めるわけであるが、このような「個性」の源が「印象」自身にあるという考えの方向を提示したのが、カスタニャリであった。彼がレアリスムの支持者であったことは先に見たが、彼は「印象派」が「恐るべき革命家」の集団という見解を否定し、彼らのやっていることは一つの「描き方 (manière)」にすぎず、しかも、これは程度の違いはあれ、他の画家にも見られるものであり、彼らの発明ではないとする。しかし、印象派はそれを体系立て、崇拜しており、これがグループの統一をなしていると言う。彼はこの技法を留保なしに認めているわけではないが、彼らに共通の特徴は「仕上げ (le rendu)」を求めず、ある全般的な見え方 (aspect) に固執するという立場である。ひとたび印象がつかまれ固定されると、彼らは自分たちの役割は終わったと宣言する」。そこで「印象主義」という新語を使う必要が生まれるのであり、「彼らは風景ではなく、風景によって産み出された感覚を表現するという意味で、彼らは印象主義者なのである」。こうして、「モネ氏の『日の出』がカタログで名づけられているのは風景ではなく、印象なのである。この点で彼らは実在「現実」から出て、全き観念論 (idealisme) に入<sup>(30)</sup>る」。こゝでは、印象派の「未完成 (le non fini)」が「印象」の名のもとに基礎づけられている。そして、いま「客観」、「主観」という語を使えば、カスタニャリはまさに印象を「客観」の側ではなく、「主観」の側に

位置づけようとする。「客観」ではなく、それによって生まれた「感覚」こそが問題なのであり、精緻な仕上げによって失われる、その主観的「感覚」を定着するために、「ある全般的な見え方」に定位することが必要とされるのである。これは決してカスタニヤリの望むところではないとしても、このような方向を推し進めることは、レアリスムの前提を突き崩すことになるであろう。現実の「再現」に定位し、現実がいわば「規範」の役割をしていたレアリスムの立場に対し、印象の「主観」的側面を強調することは、その「現実」からの離脱、解放を意味することになろうし、またそれは、技法の点で言えば、「仕上げ」の基準が消え、non finitoへと限りなく分解していくという事態に対応するであろう。このようにして、絵画の「規範」として考えられるものとしては、藝術家「個人」の「主観」しか残らないことになる。もちろん、印象派はこのような点で言えば、まだまだ「現実」の観察への志向が強くあり、その点、基本的にレアリスムの伝統の枠内にあると言いうことができると思われるが、彼らの作品が示している「個性的」な感覚はまた他方、彼らの「主観性」を指示していると言えよう。このような捉え方からすれば、印象派は中間の移行的段階と見ることができる。印象派も含めて、レアリスムの理論はこの「客観」と「主観」の関係を、すなわちまた「個性」の位置する場所を明晰に理論化できなかったわけであるが、この「客観」が「規範」としての意味を失うとき、藝術家の個性的「主観性」が前面に出てくるとともに、その存在を保証する新たな意味づけの問題がここに生ずることになると考えられる。

このような「主観的」感覚の力により、外的世界の「再現」からいかに離脱していくかということ、モーリス・ドニの伝える、ゴーギャンが一八八八年にセリュジュに与えた教えが如実に示しているように思われる。ゴーギャンはつぎのように言ったという。「君にはこの木をどんなふうに見るかい」とゴーガンは愛の森の一隅を前にして言った。「それは緑かい。それなら緑を塗りたまえ。君のパレットのなかのもっとも美しい緑を。―そして、この影はむし

る青いか。それをできるかぎり青く塗ることを怖れてはいけない」。ゴーギャンは藝術家が「見る」、その見たまを臆することなく、画面に置き換えることを述べていると思われるが、その結果出来たセリュジエの絵は「紫、朱色、ヴェロネーゼ緑、その他のチューブからでてきたままで、ほとんど白を混ぜていない純色で総合的に(synthétiquement)定式化されているために形をなさない(informe)風景画」であった。ドニは「こうしてわれわれは、すべての藝術作品は受けとった感覚の情念による転置(transposition passionnée)、カリカチュア、等価物であることを認識した」と言い、ここに「ナビ派」の起源を認めるわけである。<sup>(11)</sup>もちろん、これはあくまでドニの観点から、しかも十数年の期間を経た時点でのゴーギャンの解釈であり、その時点でドニがこのように明晰に理論化していたかは疑問であるが、八十年代後半の若い世代において、印象派的な絵画がどのように見られていたかの、そのひとつの証言をここに見ることは許されるであろう。直接「印象」の語が使われているわけではないが、「受け取った感覚」がここではそれに対応すると考えられる。そして、「受け取った」という受動性を暗示する言い方のなかにすでに批判的な視点が入りこんでいることが推測されるが、このような「受け取った感覚」の「再現」という印象派的な原理に対して、ドニは藝術家のその感覚の情念、感情による変形を通した「転置」を対置する。ここでは藝術家の能動的、主観的な力が外界に対応する「感覚」を乗り越えるのである。このようにして、現実に従属する「再現」は、藝術家の内面の「表現」へと転換し、その内的な秩序が逆に現実押しつけられることになる。ドニは、ゴーギャンは「まだ印象主義者だった」と言う。しかし、ドニは、彼において、印象主義は「表現」的なものへと転換していると見ている。そして、「彼は激しい個人主義者であったが、しかし彼は民衆的な伝統、もっとも集合的で、もっとも匿名的な伝統にしがみついていた」とドニは言い、この「矛盾」から一つの法則、一つの方法を引き出したと述べる。それはすなわち、外部の光景が「われわれの主観性の記号」となる「等価」の原理による「歪形」であり、「単純化」による「装飾的(décoratif)」

表現である。<sup>(32)</sup> この「単純化」による「装飾」の先には、ドニ自身の「新伝統主義」、「古典主義」が展望されるわけであるが、このような枠を取りのけてみたとき、そこに当時の若い藝術家に対してゴーギャンの絵画がどのような啓示を与えたかを見ることができであろう。それはなによりも、彼の絵の単純化された色彩と形態の表現的特質である。このようにして、「印象」は乗り越えられ、それ自体として存在するのではなく、「主観性」の「象徴」へと変容するとともに、その「主観性」はその支えを現実の社会を超えた「プリミティブ」な世界に求めることになる。個人の「先入見」を離れ、直接的な世界に接することを求めたレアリスムにとって、現実の社会の発展と個人との関係の相即、調和がその前提をなしていたと言えるであろう。しかし、いまや、その両者は乖離し始めることになる。すでにして、時代は第三共和制へ移行するとともに、産業のさらなる発展とともに、「群衆」という観念が前面にでてくるのもこの頃である。一方で、民主主義的な考え方が浸透するとともに、「群衆」という観念が前面にでてくるのもこの頃である。すべての人に原則として、「個性」が認められるとともに、その「個性」は匿名的な「群衆」のなかに吞み込まれてしまう事態がここに見られるであろう。ゴーギャンの藝術はこのような個性的「主観性」の解体の脅威という事態における、藝術家の「個性」の位置づけの探求と解釈することもできるし、また、それ以降の藝術の展開もこの観点から解釈することができよう。しかし、これについては稿を改めて述べることにしたい。

#### 注

(1) Artiste の語がフランスで一般化したのは、一八三〇年代であるが、この語とその意味する観念の淵源はワイマール古典主義にあると言えよう。「個性」の語と観念もワイマール古典主義とその周辺において定式化されたのであり、両者は密接に関連しているが、このような観念が産業化した社会の中でいかなる形をとるかを本論は考察することになる。

(2) Castagnary, J.-A., *Salons (1857-1870)*, Vol. I, Paris, 1892, p. 2f.

- (3) 藝術を社会と結びつける見解は、スタール夫人の著書『社会制度との関係において考察した文学』（一八〇〇年）やルイ・ドゥ・ボナルドの有名な「文学は社会の表現」という言葉が示しているように、フランスでは早くから普及していた見解であった。
- (4) *Ibid.*, p. 4ff.
- (5) *Ibid.*, p. 10f.
- (6) *Ibid.*, p. 103f.
- (7) *Ibid.*, p. 104f.
- (8) Bouvier, É., *La bataille réaliste (1844-1857)*, Paris, s. d. (Reprint, 1973), p. 303.
- (9) 一八五五年のクールベ個展のカタログ「内は論者の補足」以下同様。この後引用するマネの個展のカタログとともに、Garland Publishing から出づる *Modern Art in Paris* のシリーズに収められた覆刻による。
- (10) Courbet, *Raconté par lui-même et par ses amis*, Vol. 2, Genève, 1950, p. 204f.
- (11) *Ibid.*, p. 206. 『画家のアトリエ』（一八五五年）を説明したクールベの書簡に出てくる「レアリスム」の語に対して激しい嫌悪を示したメモを残しているボードレーは (*Œuvres complètes*, Vol. II, Paris, 1976, p. 58f.) クールベ、シャンフルーリと袂を分かつことになるのであるが、この意味で同年の万博の美術展の批評にクールベの批判が現れるのは当然の成り行きと言えよう。そこでは、一見奇異に見えるが、クールベはアングルと一緒に、「反—超自然主義者」、「この諸能力の女王」たる想像力の殺戮者として扱われている (*Ibid.*, p. 586)。
- (12) マイナルディは、従来この声明文がしばしばガカリ・アストリュクの手になるされてきたことに対して、シャロン・フレシャーのアストリュク研究における否定的な見解を挙げつつ、Mainardi, P., *Art and Politics of the Second Empire, The Universal Exposition of 1855 and 1867*, Yale UP, 1987, p. 217n. 35.
- (13) Proust, A., *Édouard Manet, Souvenirs*, Paris, 1996, p. 21f. このブルーストの回想は最初、一八九七年の『ルヴュ・ブランシヤ』誌に発表されたものである。
- (14) Zola, É., *Mon salon, Écrits sur l'art*, Paris, 1991, p. 107f.
- (15) *Ibid.*, p. 113f.
- (16) Édouard Manet, *étude biographique et critique, Ibid.*, p. 147ff.

- (17) *Ibid.*, pp. 149, 153.
- (18) Fromentin, E., *Œuvres complètes*, Paris, 1984, p. 717. なお、訳文は、高橋裕子訳、『オランダ・ベルギー絵画紀行 昔日の巨匠たち』(上)、岩波文庫、六一頁以下をもとに自由に変更させてもらった。
- (19) *Ibid.*, p. 718. なお、ボイムが紹介している、七〇年の美術アカデミーでの議論を参照。ここでは「効果」との関係で「明暗法」が話題になり、「創造」の観念を特徴づける古い解釈が、いまや模倣を暗示するように変わった「事態が問題になった」<sup>29</sup>。Boime, A., *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London, 1971, p. 169.
- (20) 七十六年はサロンで『サロメ』が評判を呼ぶ、モローが再び注目された年でもあった。Grove Dictionary of Art の Gustave Moreau の項を参照。
- (21) Duranty, E., *La nouvelle peinture — A propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, Paris, 1876, Riout, D. (ed.), *Les écrivains devant l'impressionisme*, Paris, 1989, p. 110f.
- (22) *Ibid.*, pp. 117, 125. なお、ベンニについて、作家としても相容れぬフロマンタンは当初から、獨創性を欠いた「偽りの色彩家の気質」(Zola, *Ibid.*, p. 132) でもあったが、彼もフロマンタンのこのくだりを取り上げ、そこにフロマンタンの「絶望の叫び」を聞き、これをインアリズム絵画の勝利を告知する「美術アカデミーの伝説の吊鐘」(Lettres de Paris, Deux expositions d'art au mois de mai, *Ibid.*, p. 344) と解釈している。
- (23) Proust, *Op. cit.*, p. 22.
- (24) Cf. Fromentin, *Op. Cit.*, p. 692ff.
- (25) Baudelaire, Salon de 1845, *Op. Cit.*, p. 390. なお、「タッチ」の語については、六人部昭典「筆触の思想」、『美学』二〇九号を参照。
- (26) この「スケッチ」的画法の源をアカデミー的教育課程のなかで、「仕上げ」の前段階としての「スケッチ」の位置づけのうちに探ったのが注(20)に挙げたボイムの著書である。
- (27) Leroy, L., L'Exposition des impressionnistes (*Le Charivari*, 25 avril 1874), Berenson, R. (ed.), *The New Painting, Impressionism 1874-1886, Documentation*, Vol. I, Reviews, Fine Arts Museums of San Francisco, 1996, p. 25f. 本『印象、日の出』の題名がつけられた事情については、Reward, J., *The History of Impressionism*, NY, 1973, p. 318 を参照。



- (28) 絵画理論における「印象」と「効果」の語については、Boime, *Op. Cit.*, p. 166ff. を参照。また「印象」の語の当時の意味については、Schiff, R., *The End of Impressionism*, Moffett, Ch. S. (ed.), *The New Painting, Impressionism 1874-1886*, Oxford, 1986, p. 70ff. を参照。シッフは「こゝに挙げるカスタンニャリの議論を導き出す」「印象」の「主観的」性格を強調する点について「印象派」から「象徴派」への連続的な移行を主張している。
- (29) Proust, *Op. Cit.*, p. 83.
- (30) Castagnary, J.-A., *Exposition du Boulevard des Capcines, Les impressionnistes (Le Siècle, 29 avril 1874)*, Riout, *Op. Cit.*, p. 55f.
- (31) Denis, M., *L'Influence de Paul Gauguin (L'Occident, octobre 1908)*, *Théories*, Paris, 1920, p. 166f.
- (32) *Ibid.*, p. 168ff. なお「歪形(déformation)」の語が美術批評の用語として定着するようになった、その起源はジャン・モネが「象徴主義宣言」で「この語を『象徴主義小説』に対して使用したことにあると思われる。」「かくて、――ゾラ氏自身は驚くべき作家の本能によって救われるとしても――自然主義の幼稚な方法を軽蔑し、象徴主義小説はその作品を主観的歪形によって樹立するが、それは、藝術は客観的なもののうちに極めて簡潔なたんなる出発点しか求めてないという公理に支えられている」。Moréas, J., *Le symbolisme (Le Figaro, 18 Septembre 1886)*, Mitchell, B. (ed.), *Les manifestes littéraires de la belle époque 1886-1914*, Paris, 1966, p. 32

なお、この論文は美学会例会（二〇〇七年九月、於早稲田大学）で発表した原稿もとに変更を加えたものである。

キーワード

十九世紀フランス、美術批評、個性、レアリズム、印象派